

De l'oubli à la nostalgie : le tournant dans les écrits de jeunesse chez Camus

安藤, 智子
九州大学大学院人文科学府博士後期課程

<https://doi.org/10.15017/18953>

出版情報 : Stella. 29, pp.169-187, 2010-12-20. 九州大学フランス語フランス文学研究会
バージョン :
権利関係 :



De l'oubli à la nostalgie : le tournant des écrits de jeunesse de Camus

Tomoko ANDO

Dans nos études précédentes, nous avons traité de la naissance du sujet nostalgique dans les écrits de jeunesse de Camus¹⁾. Le jeune auteur est tout d'abord tenté par une écriture fondée sur l'oubli de soi et du passé : il exclut de l'univers de l'art les éléments de sa vie réelle. Il entre ensuite dans une deuxième période, au cours de laquelle il aborde l'écriture autobiographique, donnant enfin naissance à Camus écrivain. Il y figure le récit de sa vie, se désignant comme un adolescent nostalgique de son enfance pauvre. Nous avons montré que l'usage qu'il fait du mot « nostalgie » repose sur une stratégie littéraire de distanciation du passé. Au nom de la nostalgie, l'auteur parle non du regret du temps perdu, mais d'une douleur persistante, causée par une mère indifférente à son propre fils. Autour d'elle s'étendent les misères accumulées d'une vie de pauvreté, qui ont amplifié la douleur filiale d'un désir débordant et d'un dégoût révoltant. L'auteur n'est pas libéré de ces sentiments, même après avoir quitté le monde maternel, et sa nouvelle vie — parmi des amis intellectuels, plus ou moins aisés — ajoute à cela encore une forme de mauvaise conscience. Alors, il s'avance jusqu'à appeler nostalgie tous ces sentiments afin de les chasser dans le passé. Au terme de cette tentative, en effet, Camus parvient à acquérir une distance suffisante avec son ancien monde. Sa nostalgie originelle est sublimée, de sorte qu'il parle en "vrai" nostalgique dans *L'Envers et l'Endroit*, le premier de ses essais publiés.

Au terme de ces études, nous nous posons à nouveau les questions suivantes : pourquoi Camus a-t-il entrepris, à un moment donné, l'écriture de la nostalgie ? Comment est-il passé d'une période amnésique à une période autobiographique ? Dans le présent essai, nous reviendrons au temps qui précède la naissance de ce sujet nostalgique. Nous aborderons le moment de l'initiation littéraire chez Camus pour y chercher le germe de

l'écriture nostalgique, avant d'examiner la première période de son écriture, d'une nature très différente de la période suivante. Nous considérons enfin le commencement de la deuxième période, marquée par la nostalgie, afin d'approcher les raisons d'un revirement qui nous apparaît assez brutal. Ces interrogations nous permettront de mieux approcher les caractéristiques de la nostalgie originelle de l'écrivain²⁾.

I. - Le germe de l'écriture nostalgique

Camus fait le récit de son initiation littéraire dans un hommage à André Gide daté de 1951. Il souligne qu'il doit la vraie découverte de la littérature à la rencontre avec Jean Grenier³⁾, qui fut son professeur au lycée. Cette rencontre a lieu pendant l'année scolaire 1930-1931 — année durant laquelle, âgé de 17 ans, il connaît également la maladie. Grâce au maître et à cette «heureuse maladie» (III, 882), il se met à lire vraiment. Le premier choc de lecture est apporté par un livre tendu par le maître : c'est le roman d'André de Richaud intitulé *La Douleur*⁴⁾. Camus exprime l'impact de cette lecture par ces mots : «Je le lus en une nuit, selon la règle, et au matin, nanti d'une étrange et neuve liberté, j'avancai, hésitant, sur une terre inconnue». La foudre, en un mot... Remarquons que Camus n'emploie pas de telles phrases pour Gide, qui est pourtant le destinataire originel de son hommage. Nous ne saurions par trop souligner cet apport de Richaud.

En effet, l'auteur précise que c'est *La Douleur* qui lui a inspiré sa vocation d'écrivain. Il y a retrouvé un univers qui lui était familier : «son beau livre [...] fut le premier à me parler de ce que je connaissais : une mère, la pauvreté, de beaux soirs dans le ciel» (III, 881-882). *La Douleur* lui a tendu un miroir, dans lequel il a reconnu *sa* mère étrange et *sa* vie misérable sur le fond contrasté de la beauté de la nature. Il a été bouleversé par le fait que l'univers de la pauvreté prenait valeur littéraire et visage de vérité. Découvrant que «tout cela pouvait donc se dire!» (III, 882), le jeune auteur a pris conscience à la fois de sa vocation et du sujet à aborder. Autrement dit, l'écriture de la nostalgie se manifeste au commencement même de sa vie littéraire.

Il est significatif pour notre propos que Camus résume l'histoire de ce roman dans les trois éléments cités plus haut — d'autant plus significatif

que *La Douleur* ne dépeint la pauvreté qu'à sa marge⁵⁾. Les personnages principaux sont une mère et un fils bourgeois, dont le père (un capitaine) est mort à la guerre. Ils vivent dans la maison que ce dernier leur a légué, sans souffrir d'aucun manque matériel. Nous pouvons donc nous interroger sur ce qui est apparu comme pauvreté aux yeux de Camus. Remarquons que le roman dépeint la relation complexe entre une mère et son fils. Au début de l'histoire, c'est la passion de la mère qui domine entre les deux. Afin de combler le vide du désir, elle fait de son fils la proie de son amour. Or, à partir du moment où elle commence à avoir une liaison avec un prisonnier de guerre, «une indifférence un peu hostile»⁶⁾ s'installe entre elle et son fils. Le narrateur indique qu'il a été «abandonné»⁷⁾ par la mère pour cet amour. L'enfant plonge alors dans une tristesse morne et une solitude désespérante.

Bien qu'une telle situation soit apparemment différente de celle connue par Camus, la relation malheureuse entre la mère et le fils nous rappelle celle de l'écrivain : il a lui-même éprouvé le tremblement de l'enfant face à une mère indifférente. Pour cette raison, Camus a pu identifier sa propre détresse à celle du fils. Le témoignage cité plus haut signale clairement qu'il s'est exclusivement identifié au fils, négligeant que le récit adopte deux points de vue : celui de la mère et celui du fils. Ce qu'il a cru reconnaître dans le roman sous le nom de pauvreté, c'est le dénuement moral suscité par le manque d'amour maternel — qui est, chez Camus, enveloppé de toute la douleur du dénuement matériel⁸⁾.

Enfin, *La Douleur* ne lui a pas seulement révélé la pauvreté en elle-même, mais a également dévoilé ses sentiments pour sa mère et pour ce qui l'entoure. Découverts à travers la lecture, ils lui sont révélés pour la première fois. À ce qu'il connaissait dans la vie sans pouvoir le nommer, le roman a donné une forme concrète, ce dont il a ressenti une délivrance :

Il [*La Douleur*] dénouait au fond de moi un nœud de liens obscurs, me délivrait d'entraves dont je sentais la gêne sans pouvoir les nommer. (III, 882)

L'expression de l'enchevêtrement dans ces propos n'est pas sans rappeler celle du gluant, dont l'auteur se sert dans ses écrits autobiographiques pour caractériser sa nostalgie⁹⁾. La douleur, le désir, le dégoût, le mélange

de l'ensemble de ces sentiments remplissent depuis toujours le fond de son cœur. Le roman de Richaud les nomme, les faisant remonter à la surface, et l'en décharge.

On peut en effet rapprocher ce que le jeune lecteur a reconnu dans ce roman de «la nostalgie de la pauvreté» dont il parlera dans ses écrits autobiographiques. C'est l'auteur lui-même qui utilise le terme de «nostalgie» à propos de la révélation de *La Douleur*, dans un entretien publié la même année que le témoignage cité plus haut :

Mais Richaud, dans *La Douleur*, parlait de choses que je connaissais : il peignait des milieux pauvres ; il décrivait des *nostalgies que j'avais ressenties*. J'entrevis, en lisant son livre, que moi aussi j'aurais peut-être quelque chose de personnel à exprimer. (nous soulignons)¹⁰⁾

Cette citation montre clairement que la nostalgie originelle est étroitement liée avec la pauvreté et ce qui lui est personnel. Il est à noter que le mot «nostalgie» est utilisé au pluriel, adjectif à un verbe d'aspect accompli. Le pluriel signale tout d'abord que l'auteur inclut dans ce mot plusieurs de ses sentiments, probablement indivisibles. Enfin, s'agissant de sentiments que l'adolescent *avait déjà ressentis* au moment de la lecture, la nostalgie ne peut pas concerner le regret des milieux pauvres. Ce mot désigne non le regret pour ce qui est perdu, mais le manque, l'aspiration, le désir, la colère, la tristesse et tous les sentiments douloureux ressentis dans l'enfance. Voilà ce qu'il a reconnu dans *La Douleur*, et qu'il appellera «les nostalgies».

En résumé, le germe de l'écriture nostalgique se trouve à l'origine de la littérature camusienne. *La Douleur* a frappé Camus, révélant le fond de son être, constitué de sentiments ambigus pour sa mère et pour ce qui l'entoure. Le roman l'a initié à la création littéraire, opérant un effet de délivrance, effectué par la révélation du réel. C'est ainsi que Camus a connu véritablement la littérature. Il l'évoque encore vingt ans plus tard : «je venais d'apprendre que les livres ne versaient pas seulement l'oubli et la distraction» (III, 882). La littérature consiste à dépendre le réel : l'écrivain parlera alors de la mère et de la pauvreté sous le nom de nostalgie.

Cependant, contrairement à cela, sa première période de créativité est marquée par la tentation de l'oubli et du rêve. Pour que le sujet nos-

talgique apparaisse, l'auteur devait-il d'abord passer par une création a-nostalgique ?

II. - En passant par l'écriture a-nostalgique

Après l'initiation littéraire, arrive chez Camus le temps de la création. Nous considérons que les deux années scolaires de 1931 à 1933 constituent une première période, à laquelle succédera brutalement la période de l'écriture nostalgique. Nous caractériserons cette période-là soulignant les aspects qui s'opposent à la tendance que l'auteur révélera dans la période suivante.

Durant l'année 1931-1932, Camus revient au lycée après sa maladie, et publie ses premiers textes dans *Sud*, revue mensuelle de lycéens, qui voit le jour cette année-là. Deux de ses textes paraissent dans le numéro inaugural : l'un est un poème, une sorte de pastiche verlainien, l'autre est un conte intitulé « Le Dernier Jour d'un mort-né ». Ce conte constitue le premier essai de création originale chez Camus, faisant entrevoir ce que sera le futur écrivain. Pourtant, l'image du narrateur et l'univers fantastique du conte sont fort différents de l'œuvre postérieure de l'auteur. L'opposition entre l'ancien moi, qui suit la raison, et le nouveau moi assailli par le désir nous rappelle l'œuvre gidienne¹¹⁾. Le texte le plus intéressant pour notre propos apparaît dans la même revue en juin 1932, sous le titre « Sur la musique ». Nous nous pencherons sur ce traité d'art afin d'approcher la conception artistique de l'auteur à ce moment-là.

Durant l'année 1932-1933, il entre en classe d'hypokhâgne : les études littéraires et philosophiques sont pour lui une source d'inspiration¹²⁾. De là prennent forme ses premières « œuvres », selon le terme qu'il emploie dans une lettre de cette époque¹³⁾. Ces tentatives, dont les manuscrits sont conservés jusqu'à nos jours, sont sérieuses et intimes. On remarque au premier abord que les deux œuvres ont une forme quasi poétique. Le premier recueil, « Intuitions », daté d'octobre 1932, rassemble les textes qui sont à mi-chemin du poème en prose et du conte philosophique nietzschéen¹⁴⁾. Le deuxième recueil, « La Maison mauresque », daté d'avril 1933, apparaît comme un « véritable poème en prose »¹⁵⁾, l'influence du *Spleen de Paris* y étant évidente. Cela ne signifie pas nécessairement que Camus cherche à être poète : dans les « Notes de lecture » de la même

époque, apparaissent seulement les noms de romanciers tels que Stendhal, Proust, et Gide¹⁶⁾. Toutefois, il est certain que l'auteur montre à cette époque aurorale un visage tout différent de celui que nous trouverons dans ses écrits postérieurs.

Afin de préciser ce qui différencie cette époque, nous nous pencherons sur la nature de ces textes, marqués, nous semble-t-il, par une forte tendance idéaliste. Examinons cet aspect dans «Sur la musique». Afin de définir l'art en général, l'auteur commence par une objection contre l'école réaliste. À ses yeux, le réalisme n'est que l'imitation de ce qui est imparfait. Il critique l'école idéaliste pour la même raison, celle-ci visant à embellir le réel par l'art. Pour lui, l'art doit être à l'opposé du réel. Il définit ainsi l'art en tant que «création d'un monde de Rêve, assez séduisant pour nous cacher le monde où nous vivons et toutes ses horreurs» (I, 524). Notons que le monde réel est saisi sous un aspect négatif, voir affreux : l'art résidant dans l'évasion de la basse réalité, il constitue un monde d'idéal et de rêve.

Une telle quête de l'idéal s'inspire indéniablement de la conception platonicienne. Dans son argument, l'auteur se réfère à Schopenhauer, et par l'intermédiaire de ce philosophe, à Platon. Dans la version manuscrite, l'influence du philosophe grec est plus présente encore, l'auteur affirmant : «c'est en somme sur Platon que nous nous appuierons» (I, 542)¹⁷⁾. Il souligne que Schopenhauer, définissant l'art comme connaissance et révélation du Monde des Idées, se situe dans le courant du platonisme. Camus se trouve également dans ce courant, sauf qu'il emploie le mot d'idéal avec une minuscule. Disant que l'art consiste en «l'expression de l'idéal» (I, 524), il évite d'introduire une hiérarchie métaphysique dans sa définition. L'art signifie alors «l'objection des choses telles qu'elles devraient être pour nous», suivant le sens plus général du terme «idéal». Cependant, l'opposition verticale entre l'idéal et le réel reste au cœur de sa conception. Nous avons déjà indiqué que pour Camus le réel se situe en bas. Avant de conclure, l'auteur définit encore tous les arts comme «tenant d'une même aspiration de l'esprit humain vers un monde meilleur d'oubli et de rêve» (I, 539). L'art consiste en la quête d'un idéal au-delà du réel, ce qui semble refléter l'aspiration de l'auteur lui-même.

Cette aspiration idéaliste apparaît sous la forme même du mysticisme dans l'œuvre «Intuitions». Le recueil se compose de plusieurs scènes de

dialogue, les personnages et le narrateur représentant les contemplations d'une âme dans sa totalité. Dans la préface, il est indiqué que le sujet de l'œuvre consiste en «une âme trop mystique» (I, 941). Il s'agit de décrire l'âme «assoiffé[e] d'idéal et de vérité» (I, 950), saisie «d'attentes et de désirs d'infini» (I, 949), qui cherche avidement à croire en «quelque chose de plus haut» (I, 950) que la vie. Ainsi, Camus n'hésite pas à employer un vocabulaire mystique: ce qui ne nous surprendra pas, considérant l'influence de Jean Grenier. Un des camarades de Camus témoigne de surcroît qu'il lisait à cette époque-là des mystiques, tels que sainte Thérèse d'Avila et Ruysbroek¹⁸). Bien qu'il tente de déconstruire l'Idéal hiérarchisé dans son traité d'art, sa vision du monde est fondamentalement structurée par une tension vers le haut¹⁹).

Ainsi l'âme aspire à quelque chose d'élevé, cherchant à oublier le réel. Notons que l'auteur utilise fréquemment le mot «oubli», nommant ainsi autant l'oubli de soi que celui du réel qui l'entoure. Dans «Sur la musique», Camus passe par Nietzsche pour inclure dans la définition de l'art l'«extase» (I, 532), au sens premier du mot, celui d'un "hors du soi". Nietzsche indique que l'effet vertigineux de l'art chez les Grecs anciens consistait dans l'oubli de leurs «individualité» (I, 530): dans la perte de la conscience de soi, l'étourdissement est complet. Camus reprend cette réflexion, soulignant le caractère purificateur d'une telle ivresse. Ce que l'art fait oublier à l'homme, ce sont «ses désirs grossiers et ses appétits ignobles» (I, 536), dit-il. L'auteur attend de l'art une sortie du moi (qui se situe aussi bas que la réalité), plutôt que la volupté des effets artistiques. Autrement dit, l'aspiration idéaliste coïncide avec l'envie de s'oublier, qui est l'envers de la quête du moi idéal.

Dans «Intuitions», l'oubli de soi est défini comme sagesse de la vie et moyen d'atteindre à la vérité. C'est ce que prêche un personnage nietzschéen au narrateur, désespéré par l'écart entre l'idéal et la réalité du moi. Le nietzschéen lui conseille de s'oublier afin de communier avec ce qui est universel et vrai. Cependant, le narrateur ne parvient pas à un tel état extatique, auquel il trouve quelque chose de surhumain. Or à ce moment-là survient le thème de l'impossibilité de l'oubli du passé. La question de l'oubli de soi se déplace ainsi vers celle-ci:

L'appel de mon avenir, l'angoissante préoccupation d'oublier mon passé: j'agitais

à nouveau ces soucis en moi. (I, 946)

Cette citation montre que le narrateur est déchiré entre l'avenir et le passé, comme entre l'idéal et la réalité. L'avenir est identifié à l'idéal, le passé au réel. Le narrateur trouve le soi — en un mot, l'identité — dans la totalité du temps qui se situe derrière lui. C'est ainsi que le désir de s'oublier se manifeste en tant qu'oubli du passé : d'où le fait que la tension verticale de l'aspiration prenne une expression horizontale sur le terrain temporel.

Il est clair que nous sommes loin de l'univers nostalgique. L'âme idéaliste poursuit l'oubli du réel ainsi que l'oubli de soi, ce qui peut apparaître comme oubli du passé même. La quête amnésique se manifeste également dans la deuxième œuvre, « La Maison mauresque ». Ce recueil décrit les contemplations de l'âme de façon symbolique. Tout comme chez Baudelaire, les états d'âme du narrateur se reflètent « dans des correspondances » (I, 967) avec le paysage²⁰⁾. Ce que l'auteur cherche au milieu de son agitation, c'est l'extase et la communion telles que nous venons de les définir. Il supplie la nature : « donne-moi de m'oublier » (I, 974). Signalons que l'apparition des éléments naturels concrétise et réalise la communion recherchée, comme un développement à l'œuvre précédente. L'extase arrive une fois au narrateur, lorsque le rayon du soleil tout-puissant lui enlève « toute []a fausse sentimentalité » (I, 970), le plongeant dans un « chaleureux oubli ». Anéanti, il devient indifférent à lui-même, et entre dans « une subite communion » qui le fait entrevoir le bonheur « à toute force cherché ». Par conséquent, le narrateur découvre que l'idéal ou l'infini se révèlent, non dans le rêve, mais « dans l'ivresse de la nature » (I, 974). Ainsi, la poursuite du monde du rêve est remplacée par la quête de l'intégration complète dans le monde naturel. Cependant, l'invasion des éléments naturels dans l'œuvre ne signifie pas la conversion de l'auteur de l'idéalisme au réalisme. Il situe la nature à l'opposé du monde humain, comme la représentation binaire de la ville et de la mer le montre²¹⁾. Le narrateur poursuit toujours l'« évasion vers l'idéal et l'infini », cherchant à sortir du réel et du soi.

Les deux premières années de création chez Camus sont ainsi caractérisées par une tendance idéaliste, qui consiste en une aspiration mystique à un au-delà du monde réel, doublée d'une quête de l'oubli de soi. Sous les

influences du maître, des études et des lectures du moment, il cherche la vérité en dehors du réel : sa quête permanente du soi se poursuit également vers le dehors du soi. Il n'y a pas alors de place pour la littérature nostalgique. Avant d'aborder la période suivante, signalons que l'usage du mot « nostalgie » n'apparaît qu'une fois durant cette période a-nostalgique, dans une scène de « La Maison mauresque ». Le narrateur s'y trouve devant un port, de nuit :

L'inquiétude devant, encore, le conflit de deux éléments. Rythme binaire, atroce, jazz despotique et cruel, *sans nostalgie*, devant l'eau et la lumière, la ville et le ciel, toujours — : (I, 968, nous soulignons)

Dans les expressions baudelairiennes, le mot de nostalgie ne constitue qu'une décoration littéraire, indiquant quelque chose de tendre. Il est clair que Camus n'a pas l'intention de désigner par là une forme de regret du passé. En effet, la phrase est constituée sur le fond d'une phrase plus simple se trouvant dans « L'Art dans la Communion », texte rédigé probablement à la même époque que « La Maison mauresque »²²⁾. Dans la phrase originelle, on trouve seulement la combinaison de « rythme binaire » (I, 966) et de « despotique » ; l'auteur ajoute d'autres éléments dans la nouvelle phrase, pour qu'elle convienne mieux au poème en prose. Pour conclure, il semble qu'à ce moment-là, la nostalgie ne soit pas véritablement intégrée au vocabulaire camusien : qu'arrive-t-il alors, qui lui fasse prendre ce mot comme sujet même de son œuvre ?

III. - L'arrivée de la nostalgie

Nous considérons que la deuxième période de création chez Camus commence à l'été 1933. Avant qu'il ne s'inscrive à la faculté de l'Université d'Alger et n'épouse Simone Hié, un événement marquant advient, qui suscite selon nous la naissance du thème nostalgique. Afin d'éclairer cet aspect, revenons d'abord au premier de ses textes concernant la nostalgie, objet d'une de nos études précédentes.

Il s'agit d'un bref texte sans datation que Jacqueline Lévi-Valensi a publié dans la monographie qu'elle consacre à Camus. Ce texte est le plan initial du roman que l'éditrice reconstitue sous le titre de « Louis Raingeard ». Se situant à l'amont de tous les écrits concernant le quar-

tier pauvre, le plan indique déjà les éléments essentiels de l'œuvre à venir. Le mot «nostalgie» apparaît alors pour la deuxième fois dans son œuvre, après l'occurrence relevée dans la «La Maison mauresque». Citons ici le dernier paragraphe du texte, dans lequel nous trouvons non seulement ce mot, mais également les éléments qui composent le sujet nostalgique dans son ensemble :

Mais rien ne sert de s'y attarder. Il faut noter seulement cette enfance ouvrière au 93 de la rue de Lyon, cette laideur entassée, ces aspirations débordantes, la tristesse de cette vie sans amour. Et dans l'autre plateau, il faut jeter un mensonge, plusieurs mensonges qui soutiennent le premier mensonge et cette nostalgie de la pauvreté et de l'humilité qui est la plus terrible vengeance qu'inconsciemment exerce cette mère étrange.²³⁾

Sans revenir à l'analyse du texte, attardons-nous maintenant sur le moment et la raison de la naissance d'un tel sujet chez l'auteur. La commentatrice présume que le texte est écrit en 1933-1934, en raison de son écriture. Cette hypothèse se fonde aussi sur la présence de l'expression «à la femme qu'il aimait» dans le texte. Selon Lévi-Valensi, cette expression montre que le texte est rédigé avant le premier mariage de l'auteur²⁴⁾. Afin de déterminer plus précisément le moment de la rédaction, essayons de situer ce plan par rapport à deux autres textes de la même époque.

Il s'agit de textes datés de la main de l'auteur d'octobre 1933, soit six mois après «La Maison mauresque». Entre le poème en prose et les deux textes, l'écart est plus qu'un simple intervalle temporel. Le premier texte, commençant par «Voilà elle est morte», paraît constituer initialement le monologue intérieur d'un homme, dont le ton ressemble à celui du poème en prose. Or, après le monologue, le texte se fait récit à la troisième personne. Selon les commentatrices de l'édition de la Pléiade, il s'agit du «premier récit événementiel que l'on trouve chez Camus»²⁵⁾. L'œuvre ne porte plus sur la contemplation de l'âme, mais sur l'événement dans la vie. L'auteur décrit avec une distance objective l'expérience de la mort d'un proche, chez un homme. Ainsi ce premier récit s'écarte de la tendance idéaliste.

Ajoutons que la distance sur laquelle est fondée le récit se manifeste aussi dans le personnage du protagoniste. D'un côté, cet homme n'est pas

libéré d'une aspiration à l'infini, mais de l'autre, il porte sur le monde un regard ironique, qui lui permet de prendre des distances par rapport à ses sentiments et à ce qui se passe devant lui :

Un certain vague de la pensée, une complaisance qui l'envahissait aux heures grises des soirs lui permettaient de croire à l'infini de ses aspirations. Tout son penchant pour les idées vagues et mal précisées lui semblait de la profondeur. En cela pourtant son ironique suffisance le gênait. (I, 980)

Bien que sa faculté ironique puisse être source d'un « profond dégoût de lui-même », l'homme la reconnaît, au lieu de se complaire dans l'agitation de l'âme. À cette « personnalité » issue de « défauts » est conférée une valeur positive, au contraire de ce qui se produisait dans la quête d'extase de la période précédente. Le protagoniste se fait alors l'observateur de sa vie. Nous trouvons là une mise en abyme de l'ironie chez l'auteur. Significativement, le récit finit par la phrase : « il regarda devant lui, avec un peu d'ironie, le corps qui ne connaissait plus tout cela ». Si l'auteur arrive à bâtir un récit, c'est que la faculté ironique y travaille pour engendrer de la distance. Autrement dit, la formation du récit n'arrive qu'avec la manifestation de l'ironie. La distanciation par l'ironie constitue alors le fond du passage du poétique au romanesque, comme du passage de l'idéalisme au réalisme ²⁶⁾.

Nous trouvons la même caractéristique dans le deuxième texte, qui commence par « Perte de l'être aimé ». Ce texte constitue le premier essai de Camus. À la différence des traités qui sont rédigés dans la première période, l'argument se fonde maintenant sur l'expérience de la vie. Adoptant le même thème que « Voilà elle est morte », l'essai développe une réflexion sur le manque. Ainsi, les deux textes datés d'octobre 1933 marquent la nouvelle forme littéraire adoptée par l'auteur. La conception de l'œuvre y est toute différente de celle de l'époque précédente.

Questionnons alors la datation des textes. Les commentatrices de l'édition de la Pléiade suggèrent que le premier texte puisse être antérieur à octobre 1933 ²⁷⁾. Cela est probable, dans la mesure où le deuxième texte est un développement du premier. Camus pouvait dater les deux textes à la fois : l'un étant déjà écrit, l'autre à peine achevé. Dans tous les cas, l'écart temporel entre les deux textes ne saurait être important. Ce qui attire notre attention, c'est que le deuxième texte peut être rapproché du

plan initial de «Louis Raingeard». Entre l'essai sur le manque et le premier texte au thème nostalgique se trouvent des points communs non négligeables. Citons l'essai :

Mais pourquoi parler de comédie et de jeu — Rien n'est comédie de ce qui est vécu. Nos plus cyniques mensonges, nos plus basses hypocrisies méritent le respect ou la pitié due à chaque chose vivante. (I, 982-983)

«Nos mensonges» et «nos hypocrisies» ne sont pas sans évoquer le mensonge dont l'auteur du plan se sent coupable. Par ailleurs, la combinaison des mots de «respect» et de «pitié» apparaît également dans le plan : «Mais il éprouve pour sa mère un sentiment complexe fait de pitié et de respect»²⁸⁾, affirme l'auteur en son avant-dernier paragraphe. Ces points communs nous permettent de formuler l'hypothèse que le moment de rédaction du plan n'est pas très éloigné de celui de l'essai.

Le récit «Voilà elle est morte» et le plan révèlent également un élément commun. Lévi-Valensi a fait le constat que le sujet de «Voilà elle est morte» est tiré de *La Condition humaine* de Malraux, publié en série dans la NRF de janvier à juin 1933²⁹⁾. Dans la partie publiée en mars, se trouve en effet un épisode dans lequel une femme russe gifle son mari mort, comme l'homme du récit camusien le fait avec sa femme. Un autre passage, aussi intéressant que cet épisode, apparaît dans la partie publiée en mai. Il s'agit de la réflexion de Ferral sur son amour :

L'amour est une obsession exaltée : les femmes l'obsédaient, oui — comme un désir de vengeance.³⁰⁾

L'image des femmes, qui obsèdent Ferral en tant que figures de la vengeance, nous rappelle l'image de la mère vengeresse dans le plan de Camus. L'attachement nostalgique au monde maternel y est exprimé en tant que «terrible vengeance qu'inconsciemment exerce cette mère étrange»³¹⁾. La coïncidence est indubitable. Si le récit «Voilà elle est morte» a été rédigé sous l'emprise récente de *La Condition humaine*, le plan a pu l'être de même. Ainsi le véritable roman est-il conçu probablement à la suite de ce premier récit, étape initiale de la période narrative chez l'auteur.

Les trois textes semblent ainsi se développer dans une certaine contemporanéité. Après l'impact du roman de Malraux, Camus a probablement

d'abord rédigé «Voilà elle est morte», dans lequel des éléments idéalistes se reflètent encore. La rédaction peut dater de l'été 1933. Ensuite, il a sans doute abordé l'essai «Perte de l'être aimé», qui s'achève en octobre. Le plan de l'œuvre nostalgique devait être conçu soit simultanément, soit postérieurement à cet essai, tout au moins avant la fin de l'année, semble-t-il.

Quelles sont les raisons de l'avènement de cette nouvelle période à ce moment-là ? Le roman de Malraux a-t-il converti le jeune auteur de l'idéalisme au réalisme ? Nous considérons que c'est plutôt un événement de sa vie qui lui apporte un changement si radical : au début de l'été 1933, Camus se brouille avec l'oncle chez lequel il habitait depuis plus de deux ans, suite au premier épisode de sa maladie. La raison de la brouille est son intention de mariage avec sa future femme, celle-là même qui était désignée comme «la femme qu'il aimait» dans le plan. Il est alors contraint de quitter son domicile et de commencer une vie moins aisée. Même s'il ne s'agit pas d'un retour à la pauvreté, la nouvelle vie est plus que modeste pour l'étudiant sans revenu. Les lettres qu'il adresse à Grenier sur le moment montrent ses inquiétudes quant à la vie à mener³²). Une vie misérable, ou tout au moins solitaire, à laquelle s'ajoute le coût du mensonge face à la femme aimée : ce sera la situation du jeune homme décrite dans le roman à venir.

Nous supposons en effet que cette situation a suscité pour la première fois chez l'auteur le regret de sa vie antérieure. L'événement en lui-même n'est pas inscrit dans l'œuvre : l'oncle apparaît comme un personnage qui prend en charge le fils malade ; à un moment donné, le fils se trouve dans une vie indépendante et solitaire. Lorsque le narrateur dépeint la nostalgie du fils par rapport à sa vie auprès de la mère, ce sentiment se confond toujours avec la douleur persistante de l'enfance ou avec la mauvaise conscience de la trahison. Ainsi, le regret du fils n'est pas représenté en tant que tel. Cependant, le regret de la vie antérieure se manifeste chez un autre personnage : l'autre oncle, qui vivait avec la mère du fils, connaît ce sentiment après la brouille avec cette femme. Lorsqu'elle quitte leur maison natale, il est confronté à une vie de plus en plus misérable. Il se rappelle alors avec douleur le moment heureux où il vivait avec sa propre mère. Devant la tombe de celle-ci, il pleure le temps passé :

Dans le cimetière hideux, seul devant l'inutilité de sa vie, rassemblant ses dernières forces, il prit conscience du passé qui avait été son bonheur. Il faut le croire du moins et qu'à la conjonction de ce passé et de son misérable présent, une étincelle de désir jaillit puisqu'il mit à pleurer. (I, 89)

Ce passage indique clairement que la nostalgie naît de la conjonction du passé et d'un présent misérable. La situation ressemble fort à celle de l'auteur. Le fils, dans l'œuvre, n'exprimant pas ses sentiments de manière ouverte, il semble que Camus se soit autorisé à projeter sur cet oncle la vivacité du regret né des difficultés du présent³³⁾.

Le regret éprouvé fait que l'auteur se tourne vers le passé, y trouvant une valeur cachée. Désormais, la vérité est à chercher dans ce qui s'est passé réellement, non dans le monde de l'idéal ni dans la communion mystique. Le passé devient le sujet de l'œuvre. Il tente dorénavant de reconstituer le temps révolu plutôt que de sortir du temps et de soi. Par ailleurs, le coût du mensonge est à l'origine d'une motivation personnelle et inébranlable pour l'écriture : « L'œuvre est un aveu, il me faut témoigner » (II, 795), écrira-t-il au début des *Carnets* en mai 1935. Alors, la littérature ne consiste plus en une quête extatique, mais en une quête en soi.

Ajoutons enfin que la difficulté de la vie contribue à fortifier la vocation de l'écrivain. Dans les trois lettres adressées à Grenier au même moment, dont l'une est datée de juillet 1933, il évoque à plusieurs reprises la « foi », sans pour autant utiliser de majuscule comme il le faisait durant la période idéaliste. Il affirme fortement son intention de « se consacrer à une foi »³⁴⁾, malgré les contraintes que cette intention a suscitées. La commentatrice de la correspondance indique que l'auteur s'en tient à ce mot, même si le maître a probablement signalé l'ambiguïté du terme dans sa réponse. Sa vie durant, lorsqu'il parlera de sa vocation, il utilisera désormais ce mot. Dans la conférence d'Upsal, après la réception du prix Nobel, Camus parlera encore de la « foi du créateur en lui-même » (IV, 249). L'adieu à la protection de l'oncle correspondrait ainsi à l'acte de foi littéraire, qui marque un pas décisif dans la voie romanesque. En raison de leur date et de leur situation, il nous semble fort probable que le désaccord avec l'oncle et la prise de conscience de sa vocation précèdent la formation du premier récit. Le hiatus est là, au-delà duquel se trouve un développement brusque de l'écriture — étayée par une ironie nécessaire à la distanciation.

La deuxième période des écrits de jeunesse chez Camus commence ainsi par un changement brutal de situation de vie. La perte de la protection parentale lui fait connaître la nostalgie de la vie auprès de sa mère et de la pauvreté. Il se tourne alors pour la première fois vers le temps passé, qui est en lui. Simultanément, il prend conscience de sa vocation d'écrivain de manière définitive. La blessure lui a par ailleurs donné l'outil de la distanciation en lieu et place de l'aspiration mystique. C'est ainsi qu'il se lance dans le champ narratif et réaliste. Son premier récit et son premier essai apparaissent comme les prototypes des écrits autobiographiques qu'il abordera par la suite. L'auteur fait alors le plan initial du roman à venir sous une forme brute. Après cela, il essaiera tantôt le style de l'essai, tantôt le style du roman, s'en tenant toujours au sujet nostalgique. L'apparition de ce thème marque en effet un tournant dans la vie de Camus et la naissance de sa littérature propre.

Conclusion

Camus a laissé plusieurs ébauches des écrits du quartier pauvre dans diverses pochettes, dont l'une intitulée «*L'Envers et l'Endroit* et papiers 1933» et une autre «*Notes Envers et Endroit et Mort heureuse, 1933*»³⁵ : la confusion des titres reflète le processus de création, qui consiste en l'assemblage et la reconstitution de diverses notes. Il est certain que l'auteur accordait une importance toute particulière à cette année en tant qu'année de la naissance de l'œuvre. Comme nous l'avons montré, c'est au milieu de cette année qu'advient un changement brutal de vie, qui donne naissance au sujet nostalgique en même temps qu'à la véritable littérature de l'auteur : c'est également le temps du retour sur l'initiation littéraire, dans laquelle avaient déjà été trouvés le sujet et la vocation. Pour que le germe des écrits nostalgiques se développe, il fallait qu'il passe d'abord par la création idéaliste : il poursuit alors la création à travers la négation du réel. Or, c'est une réalité qui le saisit de force, et le fait renoncer à l'idéalisme. La nostalgie réveillée, l'auteur bâtit désormais son œuvre sur elle. Elle lui accorde et la raison et le thème de l'écriture. Recouvrant la tristesse originelle de l'enfant comme la culpabilité de la trahison, elle rassemble toutes les douleurs de sa vie antérieure. Contrairement à la quête de l'extase qui apporte la dispersion, la quête nostalgique est tension vers

soi et unification, ouvrant la voie à la création narrative. Nous savons que ce sujet unique sera dès lors le ferment de ses créations.

NOTES

- 1) Voir notre article : «La nostalgie originelle dans l'œuvre de Camus», *Stella*, Université du Kyushu, n° 27, décembre 2008, pp. 125-152 ; ainsi que «*L'Envers et l'Endroit* : la sublimation de la nostalgie» (en japonais), *Stella*, n° 28, décembre 2009, pp. 151-162.
- 2) Notre édition de référence est la suivante : Albert CAMUS, *Œuvres complètes*, éd. publiée sous la direction de Jacqueline LÉVI-VALENSI ainsi que de Raymond GAY-CROSIER, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 4 vol., 2006 et 2008. Nous indiquons dans le corps du texte le tome et la page entre parenthèses.
- 3) À 16 ans, il a déjà rencontré l'œuvre de Gide, par l'intermédiaire d'un oncle passionné de lecture. Pourtant, le rendez-vous est «manqué», l'hymne gidien à la nature algérienne n'ayant pas touché Camus à ce moment-là. Voir CAMUS, «Rencontres avec André Gide», publié dans *La NRF* en novembre 1951 ; repris dans ses *Œuvres complètes*, t. III, p. 881.
- 4) Paul Viallaneix situe cette lecture en seconde année de philosophie, c'est-à-dire durant l'année 1931-1932, après le retour de Camus au lycée, convalescent (voir VIALLANEIX, *Le premier Camus*, suivi d'*Écrits de jeunesse d'Albert Camus*, Paris : Gallimard, «Cahiers Albert Camus 2», 1973, p. 37). Cependant, nous traitons de cette lecture exclusivement dans le présent chapitre, avant d'examiner dans le chapitre suivant les années 1931-1933. Sur l'impact de *La Douleur* sur Camus, voir aussi le témoignage de Grenier : Jean GRENIER, *Albert Camus, souvenirs*, Paris : Gallimard, 1968, p. 82.
- 5) Le seul élément de pauvreté apparaît autour de Père Melun, curé de la paroisse. Les vieux édifices de l'église et du presbytère sont caractérisés par la nudité du décor et par une atmosphère misérable. Certaines descriptions rappellent le style camusien même. Pourtant, ce personnage réside à la marge de l'histoire.
- 6) André de RICHAUD, *La Douleur*, Paris : Grasset, 1931 ; rééd. coll. «Les Cahiers Rouges», 1988, p. 144.
- 7) *Ibid.*, p. 178.
- 8) Concernant la réception de *La Douleur* chez Camus, voir Jacqueline LÉVI-VALENSI, *Albert Camus ou la naissance d'un romancier (1930-1942)*. Éd. établie par Agnès SPIQUEL, Paris : Gallimard, 2006, pp. 30-41.
- 9) Rappelons par exemple cette note au début de *Carnets* : «Les manifestations de cette sensibilité dans les domaines les plus divers s'expliquent suffisamment par le souvenir latent, matériel de son enfance (une glu qui s'accroche à

- l'âme) » (CAMUS, *Œuvres complètes*, t. II, p. 795). Sur ce point, voir nos articles précédents.
- 10) Entretien avec Gabriel d'Aubarède, publié dans *Les Nouvelles littéraires*, 10 mai 1951, cité par LÉVI-VALENSI, *Albert Camus ou la naissance d'un romancier*, *op. cit.*, p. 33, note 3.
 - 11) Voir Jacqueline LÉVI-VALENSI et Samantha NOVELLO, « Notice des textes publiés dans "Sud" », in CAMUS, *Œuvres complètes*, t. I, p. 1360 ; voir aussi LÉVI-VALENSI, *Albert Camus ou la naissance d'un romancier*, *op. cit.*, pp. 45-51.
 - 12) Dans le Fonds Albert Camus sont conservées les notes de cours prises par Camus. Nous ne saurions distinguer lesquelles sont prises durant l'année d'hypokhâgne et lesquelles le sont au cours des années suivantes. Cependant, l'inventaire des matières est intéressant. Nous trouvons par exemple : « Mémoire et oubli », « L'infini », « L'intuition », « Instinct », sujets qui devaient intéresser et influencer Camus à l'époque. Voir l'« Inventaire général des manuscrits et dossiers de travail des œuvres d'Albert Camus », Fonds Albert Camus / IMEC, 1995, pp. 122-126 et Annexe.
 - 13) L'expression apparaît dans la lettre adressée à Jean Grenier datée du 20 mai 1932 : « Je les ai réunies dans quelques pages que je voudrais vous montrer à votre retour. À cette première œuvre je n'attache qu'une importance de pierre de touche. » (nous soulignons). L'éditeur de la correspondance suggère qu'il s'agirait soit d'« Intuitions » soit de « Voix du quartier pauvre ». Pour des raisons que nous indiquerons plus bas, nous ne considérons pas que l'auteur abordait déjà le thème du quartier pauvre à ce moment-là. Voir ALBERT CAMUS - JEAN GRENIER, *Correspondance (1932-1960)*. Avertissement et notes par Marguerite DOBRENN, Paris : Gallimard, p. 11 (lettre 1) ; voir aussi la note 2 pour cette lettre, p. 235.
 - 14) Lévi-Valensi affirme que le texte se présente sous la forme de strophes dans le manuscrit ainsi que dans la partie dactylographiée. Voir LÉVI-VALENSI, *Albert Camus ou la naissance d'un romancier*, *op. cit.*, p. 62.
 - 15) Expression des commentatrices de l'édition de la Pléiade. Voir LÉVI-VALENSI et NOVELLO, « Notice des premiers écrits », in CAMUS, *Œuvres complètes*, t. I, p. 1420.
 - 16) Voir CAMUS, « Notes de lecture », dans ses *Œuvres complètes*, t. I, pp. 955-959.
 - 17) Dans la lettre que Camus a adressée à Grenier à l'époque, il l'affirme encore : « Platon m'aide à préparer la philosophie ». Voir CAMUS - GRENIER, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 12 (lettre 1).
 - 18) Voir le témoignage d'un de ses camarades : Max-Pol FOUCHET, *Un Jour, je m'en souviens*, Paris : Mercure de France, 1968, pp. 18-19.
 - 19) Concernant ce mysticisme, notons que l'auteur appellera une telle aspiration « nostalgie » dans les écrits postérieurs. Par exemple, nous trouvons des expressions comme « nostalgie d'unité » et « nostalgie d'absolu » dans *Le Mythe de Sisyphe* (CAMUS, *Œuvres complètes*, t. I, pp. 231 et 243). Or, avant qu'il n'aborde la littérature de la nostalgie originelle, il semble ne pas avoir ce mot

- dans son vocabulaire.
- 20) Concernant l'influence baudelairienne, voir LÉVI-VALENSI, *Albert Camus ou la naissance d'un romancier*, op. cit., pp. 93-95; voir aussi Vincent GRÉGOIRE et Fabrice POUSSIN, «L'influence de Baudelaire sur l'œuvre d'Albert Camus», *Symposium*, vol. 56, n° 2, été 2002, pp. 97-109.
 - 21) À titre d'exemple, citons le premier texte du recueil : «La paix qui descend du ciel est inquiétée par les maisons qui se bousculent jusque vers l'eau qu'elles heurtent sans transition.» ; «Mais il faut oublier la ville [...] Alors, le calme des eaux rejoint celui des cieux, tandis qu'en deçà du regard, la ville en vain s'évertue à troubler cette fugitive harmonie» (CAMUS, *Œuvres complètes*, t. I, p. 968).
 - 22) Le texte est daté «33», indiquant l'année 1933. Les commentatrices de l'édition de la Pléiade considèrent que le moment de rédaction est antérieur à avril. Voir LÉVI-VALENSI et NOVELLO, «Notes et variantes des premiers écrits», in *ibid.*, t. I, p. 1423.
 - 23) Publié par LÉVI-VALENSI, *Albert Camus ou la naissance d'un romancier*, op. cit., p. 548 («Annexe»). Seule la première partie de ce plan a été déjà publiée dans «Notes et Variantes» de la première édition de *La Mort heureuse*. Voir Albert CAMUS, *La Mort heureuse*. Introduction et notes de Jean SAROCCHI, Paris : Gallimard, «Cahiers Albert Camus 1», 1971, p. 219.
 - 24) Voir LÉVI-VALENSI, *Albert Camus ou la naissance d'un romancier*, op. cit., p. 149, note 2.
 - 25) LÉVI-VALENSI et NOVELLO, «Notice des premiers écrits», in CAMUS, *Œuvres complètes*, t. I, p. 1421.
 - 26) Dans le récit, l'ironie du protagoniste lui fait découvrir l'aspect comique de l'événement même. Cela évoque l'univers de *L'Envers et l'Endroit*, dans lequel le narrateur révèle, avec son regard ironique, les comédies dans la vie des pauvres. Ainsi, l'ironie et la comédie sont inséparablement liées au sujet de la pauvreté. Il est significatif que ces deux éléments apparaissent dans «Voilà elle est morte», bien que l'élément de la pauvreté ne se manifeste pas encore. Le cas est le même dans le deuxième texte, «Perte de l'être aimé». À propos du rôle fondamental de l'ironie, voir Françoise ARMENGAUD, «L'ironie "tapie au fond des choses", ou l'explicable texture de *L'Envers et l'Endroit*», in Anne-Marie AMIOT et Jean-François MATTÉI (dir.), *Camus et la philosophie*, Paris : PUF, 1997, pp. 35-50.
 - 27) Voir LÉVI-VALENSI et NOVELLO, «Notes et variantes des premiers écrits», op. cit., p. 1423.
 - 28) «Annexe» dans LÉVI-VALENSI, *Albert Camus ou la naissance d'un romancier*, op. cit., p. 548.
 - 29) Voir LÉVI-VALENSI et NOVELLO, «Notice des premiers écrits», op. cit., p. 1421.
 - 30) André MALRAUX, *Les Conditions humaines*, dans ses *Œuvres complètes*, éd. publiée sous la direction de Pierre BRUNEL, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», t. I, 1989, p. 680.

- 31) « Annexe » dans LÉVI-VALENSI, *Albert Camus ou la naissance d'un romancier*, *op. cit.*, p. 548.
- 32) Il nous reste trois lettres, dont l'une est d'autant plus brève qu'elle mentionne le choc brutal qui a suivi l'éclatement du désaccord. La deuxième lettre est datée du 13 juillet 1933, et elle est émise depuis l'adresse du frère de Camus. Le troisième nous révèle que Grenier semble avoir essayé d'intervenir dans l'affaire. Voir CAMUS - GRENIER, *Correspondance*, *op. cit.*, pp. 14-17 (lettre 4, 5, 6).
- 33) Lévi-Valensi signale la nostalgie de la mère. Lorsque l'oncle laisse la maison à l'état d'abandon, elle se trouve « arracher la dernière chose à laquelle elle adh[è]r[e] encore » (CAMUS, *Œuvres complètes*, t. I, p. 89). La commentatrice signale : « Rares sont les passages où les idées ou les sentiments de la mère de Louis soient ainsi peints *de l'intérieur* ; peut-être est-ce parce que Camus transfère sur elle sa propre nostalgie du passé [...] ». Voir LÉVI-VALENSI, *Albert Camus ou la naissance d'un romancier*, *op. cit.*, p. 229.
- 34) CAMUS - GRENIER, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 14 (lettre 4) ; voir aussi la note 1 pour cette lettre, p. 236.
- 35) Voir LÉVI-VALENSI, *Albert Camus ou la naissance d'un romancier*, *op. cit.*, p. 155.